Max Reger und Karl Straube.

Von

Gustav Robert-Tornow.

Göttingen 1907.
Verlag von Otto Hapke
(Geschäftsstelle des Nachrichtenblattes).

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

ML
410
.R25
R62
1907

Dr. med. Dreydorff
Leipzig, Weststr. 34
Fernsprecher: 4011

Max Reger und Karl Straube.

Von

Gustav Robert-Tornow.

Göttingen 1907.
Verlag von Otto Hapke
(Geschäftsstelle des Nachrichtenblattes).

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Max Reger — die deutsche Kunst der Gegenwart kennt wenige Erscheinungen, die deutsche Musik von heute keine einzige, um die sich ein ähnlich heftiger und nachhaltiger Kampf entspinnt. Anhänger aus Regers nächster Umgebung sagen: er hat gesiegt; entferntere: er werde siegen. Dies oder jenes, so fragt sich noch: was ist es für ein Sieg? Denn es handelt sich meistens um Majoritätsentscheidungen, und wir leben in einer Zeit der Reklame. Nur wenige verhehlen sich, dass Regers Kunst einen zweiten Siegeszug wird antreten müssen, wenn sie wirklich siegen soll. Nur Uneingeweihte anderseits verkennen, wie sehr der Vorwurf betörender Reklame zugleich auf viele Gegner des Münchener Tonsetzers zurückfällt. Man kann nicht nur marktschreierisch anpreisen, man kann auch gewissenlos heruntermachen, und solche Antireklame wird und wurde gegen Reger in unerhörter Weise betrieben. Auf Seiten jener Kritik sind Perfidie der Clique und gesinnungstüchtige Naivetät, auf Seiten eines ihr nachfolgenden Publikums Gutgläubigkeit und Phlegma einen schlimmen Bund eingegangen. Nichts war zu dumm und weniges zu widersinnig, um nicht ernsthaft gegen Reger vorgebracht zu werden. Es ist nicht Fabel, dass man ihn unter Musikern von Beruf beschuldigte, er werde die Viertelstöne in seine Skala aufnehmen.

Inzwischen war der Komponist selbst auf grossen Konzertreisen durch ganz Deutschland gekommen. Wie immer seine Werke wirkten, der Eindruck seines Spiels war überwältigend, und jedermann begriff, dass ihm

hier eine originale musikalische Persönlichkeit gegenübertrat, nicht ein nachfühlender und übrigens schreibseliger Virtuos, geschweige ein Held von Kritikers Gnaden. Nun mochten Berufene oder Unberufene Erfolg oder Misserfolg mit Werken Regers ernten; dort konnte ein tüchtiges Orchester mit seiner Sinfonietta Lorbeer erringen, hier ein anderes sich an ihr vergreifen; es mochte selbst Max Reger gelegentlich einen schlechten Tag haben und frühere Eindrücke seines Spiels abschwächen — der entwickelungsfähige Teil des musikalischen Publikums hatte allenthalben begonnen, die „Regerfrage" ernstlich zu erneuern.

Und heute stehn wir erst im Anfang dieser Wartezeit. Reger ist bei Opus 95; aber er zählt 33 Jahre. Wer will seine Bahn vorauskennen? Und wäre dies ihr Ende, wer wollte sagen, zu welcher Höhe sie geführt hat? Die Geschichte nimmt sich Musse, bis sie ihr Urteil spricht. Der grösste unter Regers geistigen Ahnen, Johann Sebastian Bach, galt seiner eigenen Zeit mehr als Virtuose denn als Komponist; die acht langen Jahrzehnte nach seinem Tode ahnten nicht, zu welcher Aufgabe gerade seine Kunst berufen sein werde; ja, Karl Maria v. Webe getraute sich, ihre Harmonik zu verbessern! Und wa vielleicht Sebastian Bach die Ausnahme — nicht nur a Genie, und sind wir gerne weniger mit Blindheit geschlagen als unsre musikalischen Väter, wir, die wir noch eben Hugo Wolf beinahe umkommen liessen — so wird hinwiederum mit Recht gefragt, was eigentlich uns zu solcher Vorsicht gerade gegenüber Regers musikalischer Persönlichkeit veranlasst? Denn die Musikgeschichte ist so reich an Erscheinungen, denen man sehr bald, und dann für immer, ein bescheidenes Plätzchen anweisen durfte.

Den ersten Grund, bedachtsam zu verfahren, erwähnten wir: er liegt in Regers eignem Spiel. Es gibt unter unseren Pianisten noch grössere Techniker. Aber das ist gerade das Geheimnis, dass man über Regers wundervollem Spiel die Tücken eines Stückes vergisst. Andere spielen ein fertiges Stück, und spielen es wohl auch fertig. Ihm aber erwächst seine Komposition unter den Händen, ein wohlgeschlossenes Geschehn zu abgeschlossnem Sein, unberührt und unberührbar. Sie wird uns nicht gezeigt und

vorgeführt, diese Welt voll Leben und Gestaltung: sie kommt gleichsam von selber und umfängt uns. In manchem ihrer Geister lebt ein Stück auch unsrer Seele, und mitten wenn sie fremd und rätselhaft zueinander raunen, befällt uns eine eigene Gewissheit, als wüsste jeder jener Töne, was er dem andern sagt — nur dass wir selber es nicht wissen. Dies eben sind die beiden anderen Dinge von Bedeutung. Sehr häufig wirkt das Allerfremdartigste bei Reger nicht sowohl unverständ i g als nur unverständ l i c h; u n s fehlt, und uns vielleicht nur heute noch, der Schlüssel und das Mass für die Musik; uns ist sie inkommensurabel, — und dann hinwiederum begreifen und erfassen wir anderes in ihr, als hätten wir's von Anbeginn besessen — natürlich nicht etwa als musikalische Reminiszenz, sondern wie ein Stück Dasein, das wir lange schon zu lieben meinen.

Wer dies erfuhr, der ist geneigt, zunächst einmal immer an die e i g e n e Unzulänglichkeit zu denken, wenn Reger ihn befremdet, — an Unzulänglichkeit des Ohres, aber auch an Trägheit des Herzens und der Phantasie. Denn freilich, diese Musik erweckt und fordert andere „Gefühle" als nur jene, die jeder von uns beständig auf Stapel hat und als Mensch comme il faut sich gerne zutraun lässt. Man muss die eigene hübsch umzäunte, dafür aber auch gegen den Himmel dicht überdachte Existenz wenigstens für Augenblicke hinter sich lassen. Und weiter wird, wer das erfuhr, entschieden wünschen, dass die andern es erfahren. Es gilt: d i e Seiten Regerscher Kunst zu finden, auf denen sie am ehesten zugänglich ist. Das musikalische Publikum selbst kann den Anfang machen, um sich dann da der Führung berufener Fachleute zu vertrauen, wo die unüberwindlichen Schwierigkeiten der Ausführung beginnen.

Auch ist der Anfang schon gemacht. Regers kleinere Lieder, namentlich die „S c h l i c h t e n W e i s e n" des ersten Bandes, sind heute in den Händen vieler Laien. Während sich sogar jüngere Musiker, Gesangespädagogen, die nur noch lehren, nicht mehr lernen, vor Max Reger bekreuzen, währenddessen hilft das Laienvolk sich selber. Merkwürdig, aber erklärlich, dass gerade jene leichten Lieder, die Reger selbst mit am niedrigsten einschätzt, allenthalben Freunde werben. Zu

gleicher Zeit befreunden sich die Klavierspieler mit einigen Blättern aus Regers „Tagebuche“. Der Orgelspieler aber ist am besten dran. Von der Orgel ist Reger ausgegangen, und es ist, technisch angesehen, als habe er für dieses Instrument einen gradus ad Parnassum schreiben wollen. Wie anderwärts vornehmlich aus Brahms, so erwächst hier seine Kunst aus Bach. Erst neuerdings, und deutlich wohl erst in den leidenschaftlich-energischen Rhythmen der „Sinfonietta“, zeigt sich ein Beethovenscher Zug. Gelegentlich erinnert die melodische Linie eines Motivs an Wagner. Natürlich auch die Harmonik. Aber gerade in deren Gesamtgestaltung geht Reger am auffälligsten über alle bisherige Musik hinaus.

Bekannt ist aus Bach das „Choralvorspiel“. Diese Form des „Orgelchorals“ — Reger selbst definiert sie treffend als „symphonische Dichtung en miniature“ — die hat Reger aufgenommen und oft ausgedehnt bis weit über das Mass selbst der grossen und kunstreicheren Bachschen Choralvorspiele. Wird so das Choralvorspiel zur „Choralphantasie“, dann drohen ihm alle Gefahren der Programmmusik. Allzuleicht gerät hier die Musik in die Knechtschaft der einzelnen Wortgruppen, ja, das Ohr wird geradezu an das Auge verzettelt, und sobald ein lebhafterer Wechsel spielt, — sei's der Gesichtsbilder, sei's der inneren Zustände, — sobald kann die ursprüngliche poetische Folgerichtigkeit der Worte den Mangel rein musikalischen Zusammenhanges nicht mehr ersetzen: zumal jene Textworte ungehört bleiben sollen! Solch ein Gebilde vor solcher Zwitterhaftigkeit zu bewahren, bedürfte es einer ganz ungeheuren künstlerischen Kraft. Aber wer will sagen, ob nicht spätere Geschlechter Max Reger selbst diese Kraft zuerkennen? Gewöhnt sich einmal das Ohr an Regers schnelle und eigenartig kühne Modulation, so orientiert es sich auch leichter über viele lange Takte hin, trotz aller Häufung schwerbelasteter Akkorde. Am Ende dieser Entwicklung kann es geschehen, dass man musikalischen Zusammenhang und Rundung erfasst, wo heute wir Zerfall fürchten.

Doch nicht in der Höhenlage dieser Schwierigkeiten bahnt sich der Laie seinen Weg zu Reger: fast alle Choral-

phantasien stehen an technischen Forderungen so hoch über den Choralvorspielen, wie in der Klavierlitteratur Regers „Bach"- und „Beethoven-Variationen" über dem „Tagebuche", wie die grossen Violinsonaten über den „Romanzen". Der Organist schlägt wohl zuerst opus 67 auf, den dreiteiligen Band mit „Choralvorspielen". Die Verwendung der Choralmelodie kennt er, wie gesagt, von Bach her; den Fluss, die Selbständigkeit aller Stimmen, desgleichen. Es wird auch nicht lange dauern, so fühlt er sich im Banne dieses oder jenes Stückes. Denn wirklich sind, mit unter den äusserlich bescheidensten von ihnen, Kleinodien von geheimer Leuchtkraft, die keine Zeit austilgen wird. Man nehme beispielsweise das Sterbelied: „O Welt, ich muss dich lassen." In der Harmonisation unserer Gesangbücher ergreift uns diese schöne alte Weise nicht viel tiefer als nachdenkliche Sterblichkeitstabellen. Unter Regers modulierender Hand wird sie zu einem Bilde der vertrauten Stätte unseres Erdentages; nach jeder Biegung des Scheideweges winkt sie dem Pilger ferner, fremder, schleierhafter herüber; nur erst halb der neuen zugewandt, spürt er in der weiten lichten Ruhe der dämmernden Ewigkeit noch die Wehmut um die alte Heimat. Man vergleicht unwillkürlich das grosse Choralvorspiel, welches Bach auf dem Sterbebette seinem Schwiegersohne Altnikol in die Feder diktierte. Auch dieses lässt uns Augenblicke erleben, wo sich mit leiser Gewalt Unsagbares und unsagbar viel in uns zusammendrängt und unsere Seele, furchtlos, zittert Es ist noch freier von der Erde; nicht mehr nur voll Vertrauen und Ergebung, sondern schon still durchleuchtet von der schmerzlich-ehrfürchtigen Seligkeit, die sich eins werden weiss mit dem Wesen der Dinge. Er ist von feinster Kontrapunktik, dieser Orgelchoral, und dennoch ganz schlicht. Wie vergrübelt erscheinen gegen ihn und gegen Regers Sterbelied[1]) die letzten Orgelchoräle aus Johannes Brahms' nachgelassenem Werke!

---

1) Ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass Harmonik und namentlich Architektur dieses Regerschen Orgelchorals beeinflusst sind durch op. 122, 11 von Joh. Brahms, meine aber, dass niemand Anstand nehmen wird, Regers Choralvorspiel musikalisch höher zu stellen.

Glücklicherweise sind auch dem Klavierspieler die meisten getragenen und viele der freudig bewegten Regerschen Orgelchoräle ohne weiteres zugänglich. Man spielt sie sich am leichtesten vierhändig, indem man den Bass eine Oktave tiefer legt und nach Bedarf verdoppelt. Ein wenig orchestrale Phantasie gehört dazu, die wechselnd reiche Farbenpracht der Orgel hinzuzudenken. Aber die Hauptsache ist, dass man, bis ins Kleinste ausgestaltend, dennoch nicht kleinlich wird in der Ausarbeitung. So sind auch hier, wie überall, die gehäuften Regerschen Vortragsbezeichnungen nicht buchstäblich zu nehmen. Mitunter deutet er durch Tempozeichen viel mehr die innere Lebendigkeit des Stückes an als die Geschwindigkeit des Taktes; und wenn er mehrfaches Forte schreibt, meint er gewiss noch nicht, man solle Instrument oder Trommelfell zertrümmern; vielmehr erklärt sich jene Schreibweise aus der vielstufigen Abtönung des Orgelklanges nach Registergruppen. Wer also diese oder jene der Regerschen Kompositionen unkünstlerischer „Barbarei" bezichtigen will, sehe zu, wie er solchen Vorwurf plausibel macht, — er wird ohnehin von Gewicht sein fast lediglich dort, wo die elementaren musikalischen Mittel und das Einzelne eben jenem Masse widerstreiten, welches durch die Gesamtidee gerade dieses Kunstwerkes selbst gefordert ist; — nur wolle sich doch endlich niemand mehr aus Regers Vortragszeichen stumpfe Pfeile schnitzen; das ist beinahe als bekämpfte man ein medizinisches Buch auf Grund seiner mangelhaften Rechtschreibung, und heisst wirklich Vogelscheuchen ins Feld führen. Viel eher darf man hinweisen auf eine bedeutsame dynamisch-agogische Kurve, die, namentlich in den Werken für Geige oder Cello mit Klavier, sehr auffällig wiederkehrt; eine Kurve von ziemlich weichem, dabei hohem aber kurzem Wellenschlag. Sollten nicht ihre Naturhaftigkeit und die anscheinend willenlos treibende Chromatik weiter Strecken etwas verraten von dem sittlichen Wesen dieser ja so lyrisch-subjektiven Dichtungen? — das Sittliche verstanden nicht als das kümmerliche A und O eines Daseins, das sich scheu zwischen verbotenen Früchten hintastet, sondern als eine seelenhafte, begeistende, konstruktive Energie, welche auch die Last hoher innerer

Spannungen schafft oder trägt? — Es ist doch wohl nicht nur Feinfühligkeit und moderne Nervosität, oder auch nicht nur die Bedrängnis unserer geistigen Existenz, was vielen Regerschen Tongebilden ihre Unrast gibt. Künstlerisch ehrlich ist Reger der Lyriker stets. Wenn er massive Dissonanzen eine an die andere wirft, argwöhnt niemand unechte Leidenschaft. Aber ist Regers Leidenschaft auch immer Kraft? Oft ist sie es, unbedingt; alsdann erreicht Regers musikalische Sprache, auch wohl ohne grossen Aufwand, eine Erhabenheit, vor der jede Kritik schweigt.

Nehmen wir einmal aus der „Introduktion“ zur F-Moll-Passacaglia nur die zwei letzten Zeilen, beginnend mit dem Takte wo zuerst die Sechzehnteltriolen auftreten. Man braucht gar die Tonfülle der Orgel nicht, man spürt es am Klavier, ja schon beim bloßen Lesen, wie hier die Seele Ellenbogenraum gewinnt und sich zuletzt von innen her hart und herb emporrichtet. Schlägt man eine Seite zurück: da eilt und schwillt der Strom in engerem Bette; dann schäumt er auf, einmal und noch einmal; dann scheint er eine Weile zwischen alten Uferdämmen beschwichtigt; und dann zuletzt gewinnt er breit und beruhigt unaufhaltsam freien Lauf. — Und erst die Passacaglia selbst, opus 63,6, die hält viel mehr, als irgend jemand sich von ihr versprechen könnte; auch hat sie wohl Reger in einer seiner künstlerisch glücklichsten Stunden geschrieben. Man weist allenthalben auf die große Violinsonate opus 72 hin und sagt, das sei „der wahre Reger“. Wirklich ist jenes Werk von großer Gewalt und man erwehrt sich kaum des Gedankens, es werde der Mann, der so vereinsamt ausgeschlossen stand, nun auch von draußen unsere Gesellschaft aus den Angeln heben mit der Kraft seiner Verzweiflung. Und dennoch, was echt und eigen ist an Reger, das spricht auch hier, in dieser Passacaglia; weil abgeklärt, gewiß nicht weniger ergreifend. Die Musik der Passacaglia ist ungemein edel. Sie ist nicht von Händels Einfachheit und primitiv-grandioser Majestät; auch nicht von jenem angeborenen ritterlichen Adel, jenem ungenierten Wurf, jener Lordhaftigkeit des Temperaments, durch die uns Richard Strauß bisweilen hinreißt: — sie ist edel, weil sie so tief und mächtig ist von Gemüt und im strengen Gewande

bindender, mäßigender Form. Man darf sagen, freilich nur zur Unterscheidung: Strauß ist Musiker des äußern, Reger des inneren Sinnes. Diese Leidenschaft mit ihrem Auf und Nieder bannt und fesselt gerade deshalb, weil man deutlich zu merken meint, wie es sich hier um nichts Geringes handelt. Es ist doch als hielte ein Mensch mit seinem Geschicke Abrechnung und sein Geschick mit ihm; das Geschick aber läge ganz nur in ihm selber und klänge mit in jedem seiner Worte, schon von der ersten Silbe die er spricht. Dies innere Geschick — des Schlusses echt Regersche Herbigkeit — ist in allem Vorangehenden zugegen: wohl fragend bezweifelt, wohl schon vorübergehend hingenommen, dann auch wieder beklagt, bekämpft und plötzlich desto überwältigender empfunden; aus dem Bewußtsein schwand es nur einen einzigen Augenblick: wie nämlich dies Bewußtsein einmal in leerem Spiele ganz mechanisch ablief; ja selbst im Anfange, gleichsam tief verborgen unter der liebenswürdigen Innigkeit starker Jugendträume, schimmert jener Untergrund schon ahnungsvoll hindurch. Überhaupt der Anfang der Passacaglia! Man suche doch in der Musik seit Wagner eine Stimmführung wie die dieser sieben ersten Zeilen! Man weist vielleicht auf Brahms. Aber wo schwillt und steigt bei Brahms, dessen Phrasen meist sehr bald innerlich absinken, wo quillt und wächst einmal das Gefühl so lange und so stetig? so rein aus sich heraus wie hier in den paar Stimmen, ganz ohne Wiederholung, ganz ohne daß von außen her Verstärkung beigeholt wird? Schon am Ende der dritten Zeile, drei und vier Takte nach dem letzten Einsatz, meint man wohl, die vier schlichten Stimmen könnten soviel Reichtum nicht mehr tragen und bergen, es müsse die unfaßliche Schönheit ihre weichen, sicheren Linien auseinanderbrechen. Aber sie fließen weiter, so weich gesungen wie bisher; schon die Synkopen der Mittelstimmen, am Anfang der folgenden Zeile, bringen einen neuen Andrang des Gefühls; in der fünften Zeile wird eine weitere wunderbare Kuppe erreicht, über die sich dann doch noch die folgende Variation des wiederkehrenden Basses erhebt, sobald von den Mittelstimmen aus die Sechzehntelbewegung lebhaft durch das ganze Gefüge wirkt.

Die Modulationen dieses ganzen ersten Teiles sind eine so unerratbar schön wie die andere. Und nimmt man noch-einmal die Stimmen jede einzeln, so überzeugt man sich, wie wenig eigentlich die Orgel oder das Klavier das warme Leben jener plastisch erschöpfen kann; nur Streichinstrumenten gelänge das. Überhaupt kommt einem wohl der — vielleicht utopische? — Gedanke, dieses Orgelstück warte eigentlich auf eine zweite Fassung, eine Fassung für Orgel und Orchester. — Inzwischen freut man sich, daß man es hat. Ja noch viel mehr: unter den Klängen jenes Anfanges oder angesichts des stolzen, zusammengerafften, mächtig herrschenden Schlusses geschieht, was einem nur im Angesichte großer Taten oder großer Güter des Lebens geschieht: wir freuen uns viel mehr, daß solches möglich, dem Menschen möglich und gegeben, als daß es grade uns gegeben und begegnet ist. — Von all den übrigen ungezählten Tiefen und Feinheiten dieses Meisterwerkes sei nur hervorgehoben noch die achte Variation über dem unveränderten Passacaglienbaß, wieder eine echt Regersche Erfindung: in der Tiefe zieht, stetig und heimlich wie die Zeit, ganz leise jener dunkle Baß; in der Höhe spielt und zieht ein geisterhafter Hauch durch leichte Blätter; aus der Mitte löst sich eine Stimme, die steigt und fällt wie ziellos auf und nieder, die spricht mehr als sie singt, und spricht doch nur so vor sich hin in einer blöden, kaum geseh'nen Welt; sie spricht nicht von etwas, sie spricht nur etwas aus, und stets dieselbe namenlose Qual. Das ist wie wenn eine Mutter ihr Kind hoffnungslos dahinwelken sieht und steht und sagt nur immer daß es ja nicht möglich sei, weil wider die Natur.

Wer Reger einmal folgte in diesen fremden, unheimlichen Bereich seiner Kunst, wo die Seele sich von seelenlosen Mächten umgeben fühlt, und alles was sein sollte hinter uns zu liegen scheint; wer wiederum anderwärts bei ihm den unbeirrten Willen heller Lebenskraft aufblitzen sah, — der muss begreifen, wie dieser Mann immer und immer in seiner Weise auf das Religiöse hingetrieben werden wird, und wie die geistliche Musik so garnichts Aeusserliches bei ihm ist. Viele seiner Werke zeigen Reger als Meister des Tongebildes, welches sich im Taumel der

Laune und des Augenblicks auch aus innerlich zwiespältiger Seele dichtet: als Meister des Scherzo; ja zum Burlesken treiben ihn, ganz wie Sebastian Bach, Humor und Temperament. Aber der deutsche Musiker müsste noch geboren werden, der nicht zuletzt sein eignes Gloria und Credo schriebe. Vergässe Reger heute all sein reiches Schaffen und seinen Bach und seine Jugend an der Orgel, und bliebe doch derselbe Mensch, — wir hätten morgen wieder, wo nicht kirchliche, so geistliche Musik von ihm. Nur indem er ermattete und verflachte, ginge ein Künstler von seiner geistigen Veranlagung dem dauernd aus dem Wege. Dass seine Mystik mitunter weniger geistig als geistlich-zauberisch anmutet, darf hierüber nicht täuschen. Nun ist ja freilich Ringen um Besitz noch nicht Besitz. Aber der Weg zu einem Ziele gehört wohl mit zum Ziel. Auch das musikalische Ohr hat ein äusserst feines Gefühl für Art und Wert eines religiösen Antriebes. Man braucht garnicht erst grob von Echtheit oder Falschheit der Empfindung zu reden; ja auch nicht erst von Frömmigkeit im Gegensatz zum Wunsche fromm zu sein — — nein: so gewiss man es einer Musik anfühlt, wenn sie sich als das Beste, Eigenste und Wahrste ihres Schöpfers gibt, dabei vertrauend, dass das nicht in ihm nur wurzelt: so gewiss unterscheidet das feinere Ohr noch innerhalb solcher Musik die Stellen, wo sie nur gibt was sie hat, von jenen, wo sie zu geben sucht, was sie erst gerne hätte; oder endlich von jenen, wo sie selbst ganz frei ihr blosses Ringen und ihr Elend offenbart. Da aber steht in einzigartiger Grösse hoch obenan Sebastian Bach, sowohl an Redlichkeit als an Besitz; vielleich nur Beethoven erreicht ihn an Wahrhaftigkeit; und wo Bach naiv ist, kommt ihm am nächsten Schubert.

Eine landläufige Tradition der Musikgeschichte sagt angesichts dieser Dinge: kein Wunder: der alte Bach geriet eben in eine sehr gläubige Umgebung; überdies fand er sich nicht so ferne von der deutschen Reformation. — Das ist wohl wahr, jedoch nicht ohne einlullende Didaktik; denn die Sache hat noch eine andre Hälfte. Mag sich aus Bachs Stellung und Umgebung die Wahl seiner Stoffe und vielleicht eine gewisse Frühreife seines Wesens erklären: —

niemand kann verkennen, dass er sich dieser Stoffe nicht nur mit der Phantasie bemächtigte, sondern mit dem ganzen schweren forschenden Ernst seines tief sittlichen Wesens. Das bekundet seine Musik auf Schritt und Tritt, dass er, intuitiv und grüblerisch, an jenem Stoffe eine Art der Aneignung vollzog, die das ihm also Angeähnelte in den Grundbestand seines Wesens aufnahm. Wohl war er Künstler von Auge, darum auch als Musiker gerne bildhaft beschreibend.[2]) Auch lässt uns manches seiner Themen

[2]) Von dieser seiner deskriptiven Seite hat ihn zum ersten male dargestellt Albert Schweitzer in seinem schönen Buch: Jean Sébastien Bach le musicien-poète, Leipzig 1905. So klug und feinsinnig seine Arbeit ist, mir will scheinen, sie sucht den Schwerpunkt zu einseitig in der Struktur der Themen, zu wenig in dem jeweils aus ihnen errichteten Aufbau und der Harmonik. Lehrreich dafür wären Stücke wie die große g-moll-Phantasie für Orgel. Schließlich vergißt er auch über dem physisch oder psychisch deskriptiven das Willensmoment der Bachschen Musik. Freilich, dieses liegt manchmal mehr im Ganzen verborgen als offen im Einzelnen, gar im herausgelösten Thema. Herausgelöst, läßt ein Thema meist garnicht ahnen, welche architektonischen und harmonischen Spannungen und Widerstände es an der Stelle überwindet, der man es entnimmt. Die großen Orgelpräludien e-moll und c-moll, dann auch Anfang und Schlußteil der Tripelfuge es-dur, liefern hierfür Beispiele genug. — In der Frage der Registrierung ist Schweitzer zu sehr Musiker, um es schlechtweg mit den Historikern des Buchstabens zu halten; anderseits empfindet — richtiger: denkt — er doch wieder zu exklusiv-kontra-punktisch und altinstrumental. Unmöglich läßt sich aus der Architektur Bachscher Art der Nachweis führen, daß Musik, die freilich nur mit den Orgeln jener Zeit ausgeführt wurde, auch wirklich nur in dynamisch gestrichelten, ungewellten Linien oder Linienkomplexen von Bach concipiert und ideel gewollt ist — von Bach dem Geiger!! Alle freieren Phantasieen bezeugen, wie wenig man die formgebende Logik des bloßen Gefühls als un- und nach-bachisch ansprechen darf. Und hätte Schw. recht, — nichts würde uns dann hindern, die Stimmen moderner zu behandeln: solange dadurch die Gesamtarchitektonik und der aus ihr stammende Zug- und Druckreiz musikalischer Massenverteilung nicht geschädigt wird. Der allzu ängstlichen und unsicheren historischen Untersuchungen, die man im Interesse der heutigen Praxis zu unternehmen wähnt, ist überhoben, wer die Ansicht von der Befugnis des reproduzierenden Künstlers teilt, die wir später oben principiell behaupten.

im Zweifel, ob es mehr der blinden Form- und Stosskraft einer mit Energie gefüllten Seele, ob mehr dem erinnerten Gesichtsbilde äusserer Bewegung und Gestalt Bedeutung oder Ursprung dankt. Seltsam bleibt, dass auch die neuesten Darstellungen nicht betonen, in welchem Grade Bachs Musik Willensmusik ist, und oft genug unmittelbarer Ausdruck bewussten Willens. Doch stehe es damit so oder anders, nichts darf uns verbergen, dass Bach, sobald er geistlich musizierte, stets letzten Endes auf der Dinge Wesen ging, auf den seinem eignen Geiste verwandten Gehalt, auf jenes Etwas, das die ernsten Fragen stellt und auch alleine sie uns lösen hilft. Er war selbst fachtheologisch interessiert. Dennoch mag er mit leichter Phantasie begriffiche Scheidemauern überflogen haben. So hat er den Druck dogmatischer und philosophischer Fesseln nicht empfunden und ist nur sicherer seinem religiösen Ingenium gefolgt. Aus kunstpolitischen Rücksichten hielt er es mit den strengen Lutheranern. Und die ruhige Lebensgewohnheit, die unerschütterte Glaubensmeinung dieser Umgebung hätten vielleicht hingereicht, die Musik eines unselbständigen Geistes mit Tönen allgemeiner Ueberzeugtheit zu sättigen. Aber wie grundverschieden von jeglicher Ueberzeugtheit ist die Ueberzeugung, die Bachs Meisterwerke hervorbrachte und aus ihnen spricht! Bachs religiöser Reichtum war erstlich sein Reichtum, und zweitens Reichtum; nicht Unterpfand auf Reichtümer. Allerdings überrascht meistens die Uebereinstimmung des Darzustellenden mit dem Dargestellten, wenn wir seine Musik vergleichen mit ihrem Texte; aber doch nur, weil wir, nachträglich, den Text bereits durch Bachs Musik hindurch ansehen und -hören. Befreit man sich von der Naivetät, so staunt man, welch eine Kraft individuellster Aneignung und Vertiefung Bach auch an seinen Texten betätigt hat. Wo vollends die Musik, mit Worten oder wortlos, seinen Glauben, nicht nur seinen augenblicklichen religiösen Zustand gibt: da fühlt man in dieser Musik auch durch die Formen einer fernen Zeit die Gewalt jener gesteigerten Subjektivität, die auf ihrer letzten Höhe die allerobjektivste bindende Macht entdeckt; — weshalb denn auch gerade das Persönliche an der Religiosität des alten Thomaskantors eine religiöse Grossmacht

bedeuten kann, wenn alle Glaubensbücher Leipzigs vermodert und vergessen sind. —

Nicht ohne Grund vergegenwärtigt man sich dies und Aehnliches, wo man vor neue geistliche Musik zu stehen kommt. Denn die Kriterien eines Kunstwerks liegen allemal in den Ansprüchen, die es erhebt oder seiner besonderen Aufgabe nach erheben sollte. Und welche von ihnen rechtmässig, welche erforderlich sind, darüber belehren uns am ehesten die geschichtlich nachweisbaren Leistungen gleichartiger grosser Kunst.

Deshalb nun aber gilt es auch, zwei Einwände zu beseitigen, bevor wir einen letzten Blick auf Regers Werke werfen und uns dann dem Künstler zuwenden, der um ihre Verbreitung das weitaus grösste Verdienst hat.

Wir meinten, daß ein leidlich feines und geschultes Ohr die Religiosität einer Musik empfindet und beurteilt, ganz ohne Text und äusserlichen Anhalt. Was aber bietet dafür Bürgschaft? Natürlich nur das eigene Erlebnis, das mit dem Spruche der Geschichte konvergiert. Entnommen dem Zusammenhange der neunten Symphonie und ihres Textes beraubt, würde die Stelle: „Ihr stürzt nieder, Millionen, Ahnest du den Schöpfer, Welt?“, dennoch ihre wahre Natur nie verleugnen. Wieso freilich sich das Lebeninnerste des Komponisten dem Hörer ohne Sprache deutlich macht, ist nicht mit zwei Worten gesagt, gehört auch nicht hierher, sondern teils in die Physiologie und Psychologie, teils in die Historie. Doch dürfen auf keinen Fall Bedenken jener Leute, die nur Zusammenhänge von der Einfachheit des kleinen Einmaleins wahrhaben, eine sichere Erfahrung der Musikgeschichte weglächeln; eine Erfahrung vollends, die jeder von uns jeden Tag am eignen Ich erproben kann, recht eigentlich durch den Versuch. Schließlich wird die angezweifelte Tatsache beinahe zur Selbstverständlichkeit, wenn man sich sagt, daß alles was am Künstler Kraft und Eigenheit hat, sein Kunstwerk mitgestalten hilft.

Und damit ist denn eigentlich auch schon der zweite Gegner überwunden; der Gegner, welchen man aus artistischem Lager herüberschickt auf die Erklärung,

eine solche Stellung zu Regers Musik sei weder musikalisch noch allgemein künstlerisch zulässig. Die Heerhaufen des Artismus sind buntscheckig genug, und mancher seiner Bannerträger senkte wohl die Fahne, wenn er sich einmal nach dem Gefolge umblickte. Dennoch liegen zwei Siege hinter ihnen, — deren Verdienst und Bedeutung sie selbst meist garnicht fassen. Sie haben uns gelehrt, auch die wesentlich rein akustischen und optischen Reize des Kunstwerkes wieder frei als Eigenwerte gelten zu lassen. Und zweitens haben sie, indem sie gegen Ideologen und Idealisten zu streiten wähnten, sehr wirksam Zeugnis abgelegt von der Fähigkeit des menschlichen Geistes, an einem Nichts ein All von Werten zu entfalten; nur dieses ist die Wahrheit jenes Satzes, das Wie und nicht das Was mache die Kunst, und das nichtigste Objekt sei ihr eben recht. Allein der Uebermut mißdeuteter Erfolge verleitete den Artismus zu der ungeheuerlichsten Unduldsamkeit; nun soll sogar das geistig-sittliche Wesen des Menschen kein Recht mehr haben, gegebenenfalls auch seine Bedürfnisse geltend zu machen: weder in der Kunst noch in der Kritik; er mag geniessen oder schaffen, der Mensch soll sich zweiteilen, nämlich so, daß mindestens der Kopf in den Brunnen fällt; Kunst von sittlicher und religiöser Grösse soll ihm Tendenzkunst sein — also verwerflich; und eine Kritik, die noch andere Werte anerkennt neben den sinnlich-naturhaften — zu denen schließlich auch der blosse Verstandesreiz gehört: — die sieht sich verlacht als Vestalin aus dem Tempel des Philisteriums. Freilich, dies „Lachen endet vor der Morgenröthe". Herübergewuchert aus Dichtung und bildender Kunst, kommt das artistische Unwesen auf dem fremdartigen, gegenstandlosen Gebiete absoluter Musik schon ohnehin schlecht fort. Und auch in seiner Heimat ist es bald bewältigt. Man ersuche die feindselige Doktrin, sie wolle uns treulich belehren über Macht und Waffen, die ihr zu Gebote stehn: dann zieht sie immer nur das eine alte Cirkuspferd aus dem Stalle, benamset: „technisches Problem". Aber das reitet heute keine Attaque mehr. Gewiß müßte sich jede Leistung dichtender, bildender oder tönender Kunst als eine Ganzheit gelöster Aufgaben

denken lassen; aber vereinzelt man solch eine technische Frage: was macht sie dann eigentlich zur Aufgabe? was unterscheidet sie von den allermüßigsten Tifteleien spielender Neugier? Was giebt ihr ihren Sinn, erhebt sie zum Problem? Doch wieder lediglich der seelische Effekt, den man durch sie erstrebt; der besondere Wert der inneren Erregung, in die das Kunstwerk uns versetzt, sofern es jene Schwierigkeit bewältigt. Weshalb denn auch, wo man nach „technischen" Kriterien kritisiert, im Grunde doch gerichtet wird nach den erstrebten Gefühlen — nur eben mittelbar. Drum kann gelegentlich der Aufweis technischer Vorzüge die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden schärfen, sodaß er einem Kunstwerk eher gerecht wird: nie aber ist technische Vollendung in das Feld zu führen gegen den Widerspruch eines bereits voll empfindenden Bewußtseins; denn all die Werte, deren Kennzeichen jene technischen Vorzüge sind, empfindet es schon mit. — Und wirklich wäre jenes Cirkuspferd nur noch ein ausgestopftes Pferd, begriffen die Artisten ihren Ausdruck „technisches Problem" im wahren, richtigen, umfassenderen Sinne. Sie aber denken nur an jene sinnfälligeren Leistungen und Aufgaben, die, leichter formulierbar, auch wesentlich allein naturhaft-sinnlichen Werten unseres Gemütslebens entsprechen. Und eben in der unduldsamen Willkür, mit der sie geistigere Werte und Ansprüche von Kunsterzeugung, Kunstgenuß und Kunstkriterien ausschliessen: in dieser Willkür liegt ihr Unrecht. Mit diesem seinem Machtspruch steht der Artismus gegen Brauch und Urteil aller Zeiten, die sich und der Menschheit etwas gaben; fällt also wohl mehr als er steht. —

Die f-moll-Passacaglia, von der wir sprachen, gehört zu opus 63. Reger hat diese Sammlung vielsagend „Monologe" benannt. Nun sie nicht Selbstgespräche geblieben sind, erzählen diese Monologe von seinem Leben; Wissenswerteres, als einst der Biograph zusammensuchen wird. Auch dürften sie bereits heute all denen verständlich werden, die sich alleine auf musikalische Entdeckungsreisen machen. Wo sie gelegentlich zu viel von Fingern und Füßen fordern, verliert der Laie dennoch kaum den Zu-

sammenhang. Ein gleiches gilt von opus 59, dessen feiner Kanon ja überhaupt kaum technische Schwierigkeiten bietet; dessen schöne Tokkata wagnerische Klänge in einer wesentlich unwagner'schen Gefühlswelt organisch aufleben und hinsinken läßt. Nun aber liegt erst jenseit ihrer die weite Hocheben e Regerscher Orgeltechnik — von den Klippen und Gipfeln zu schweigen. Und wie denn die Schwierigkeiten des Spiels gewöhnlich auf eine verwickeltere Schreibweise, diese ihrerseits auf wirklich musikalische Verwickeltheit deutet — außer wo Verdoppelung der Töne oder Akkorde und ähnliche Kunstgriffe den innern Bau des Stückes verbergen: so ist jenes weite Gebiet technischer Unzugänglichkeit zugleich der Ort, wohin einstweilen unser Urteil selten dringt. Wir staunen bei der „Symphonischen Phantasie", woher immer Reger die furchtbar düstern Farben nimmt; die ersten zwei Seiten der Fuge „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" wiederholen wir immer und immer: welch eine merkwürdig diskrete, innerlich glückliche Sprache reden diese schmiegsamen Themen — eine einzige genial vergrösserte Terz, wo man die kleine erwartete, entzückt uns; lange wiederholt man sich die zu schnell verklungnen Takte „Das Herz tät ihr vor Freuden springen" aus der Choralphantasie „Wachet auf"; und die Fuge, wie sie so sorglos beginnt und sich dann vielstimmig türmt, zieht uns empor, ein freies großes Musizieren; — — immer doch sind es, auch in Stücken von spielerischer Art, mehr Teile oder Einzelheiten, bei denen wir frohlocken, darunter solche, in denen Reger nicht sowohl frühere Verheißungen der Musikgeschichte zu erfüllen, als alterrungenen Besitz zu bestätigen scheint; anderwärts berührt uns die innerste Intention . . . . .: das Ganze wird uns nicht, oder wir ihm noch nicht gerecht. Und gar das ganze Gebiet — wer kennte es? wer auch nur hätte alles gehört, gelesen? Wir stehen eben am Anfange der Wartezeit.[3]) Nur das kann keiner bestreiten, daß Reger ein Künstler ist „von großen Gaben und Gnaden".

[3]) Leider war dieser Aufsatz bereits in Druck gegeben, als op. 93 bis 97 und die vierte Regersche Choralkantate in Verkauf gelangten. Es sei gestattet, besonders hinzuweisen auf die Doppelfuge der „Suite im alten Styl" op. 93, für Geige und

Im Conzertsaale herrscht Reger in Person, und schon deshalb seine Werke. Wie oft hört man im Zusammenspiel nur ihn und seinen Flügel. Er kann begleiten wie sonst niemand, und leitet schließlich doch Am häufigsten wohl spürt man in den großen, schweren „Gesängen“, wie er den Partner mit sich nimmt und zwingt. Auch darf man hier wohl schon von dauerhaften Erfolgen sprechen. Gesänge wie die „Aeolsharfe“ klingen lange nach: hier ist die Dichtung der Musik und die Musik der Dichtung ebenbürtig. Wie lange haften im Gedächtnis die Schönheiten der Violinsonate Fis-moll, und wie zögernd löst sich die Erinnrung von den Reizen des Streichtrios op. 77. Endlich der Günstling des Publikums, die Schlußfuge der Beethovenvariationen, die gleichsam aus dem Rokoko heraus durch den Tumult der großen Umwälzung hereinwächst in die eiserne Zeit und den Waffenglanz der Völkerschlachten. — Aber all diese Erfolge sind Erfolge letzter Stunde; und hätten sie am Ende vermocht, das allgemeine Interesse von Regers Kammermusik hinüberzuspielen bis auf seine Kirchenmusik: doch wäre außer den neuen „Choralkantaten“ für Chor mit Orgel und Einzelinstrumenten und den genannten „Choralvorspielen“ dem großen Publikum nur weniges davon geboten worden; denn auch der außerhalb des Gottesdienstes musizierende Organist ist Regers Forderungen selten gewachsen. Allein in Wirklichkeit verlief die Sache umgekehrt. Reger der Orgelkomponist ist entdeckt, gespielt, besprochen, sogar bewundert gewesen, bevor Reger der Kammermusiker seine großen Triumphe feierte; jener ging diesem vorauf. Hier nun verflicht sich Karl Straube's Name mit den Geschicken der Regerschen Kunst.

Klavier; wie die ausgezeichneten neuen Violinsolosonaten op. 91, wird sie das ihre tun, Regers Kunst in unsre Häuser zu tragen. Opus 97 enthält 4 Lieder. Mitten zwischen solch intimen Dichtungen — denn auch die Orchesterserenade op. 95 ist intimen und leichteren Charakters — steht nun wieder ein Werk des schwersten und dunkelsten Reger: op. 96, Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere. Dies Werk gibt wieder zu studieren. Einstweilen staunt man nur über die Kühnheit und die Beherrschung des Apparates. —

In der Tat ist kaum zu sagen, wer von den beiden gleichaltrigen Männern dem andern mehr verdankt, Reger Straube oder Straube Reger. Sie selbst bekunden das durch ihre Freundschaft. Und keine ausrechnende Absicht hätte zwei Menschen von größerer Verschiedenheit und besserer Ergänzung aufgefunden, als der Zufall, der Reger und Straube zusammenführte. Der Baier ein Kraftgenie, das mit seiner Zeit nur wesentlich durch die Musik und durch die engeren Erfahrungen enttäuschungsreicher Jugendjahre zusammenhängt; der Norddeutsche eine wissenschaftliche Intelligenz, jeder Art sachlichen und principiellen Denkens fähig, von umfassender Bildung, vornehmlich Historiker, jedoch nicht einzig Kunstgeschichtler, sondern zu Hause in allen Erlebnissen vieler Völker und Zeiten, soweit der Laie irgend es vermag. Reger, wenigstens in den Werken seines Sturms und Dranges, Impressionist, vielleicht nicht ohne Neigung, Improvisiertes unverändert festzuhalten, und deshalb oft getadelt; Straube, dem Experiment und Reflexion jeweils die Fülle der Möglichkeiten zeigen, beständig im Kampfe mit der eignen Selbstkritik; sogar nach Leistungen von großer Vollendung auf dem Flecke bereit, alles Erarbeitete umzustoßen zu Gunsten eines neuen Gedankens, der sich seiner rastlosen Ueberlegung unversehens bietet. Ihn hat sein Glück vor denjenigen Verehrern bewahrt, die doch nur stets in seiner Kiellinie segeln würden. Und weiter: Straube ist auch darin moderner Historiker, daß er im Reize des Details lebt und jedes Detail reizvoll gestaltet; in Werken, die man auf die Note kennt, tauchen fortwährend überraschende Einzelheiten auf, wenn Straube sie uns spielt; es gab wohl selten ein geistreicheres Spiel. Indes, die Parallele geht noch weiter. Denn künstlerische und geschichtliche Wiederbelebung haben das gemein, daß sich in ihnen auch der Charakter der reproduzierenden Zeit bekundet, — richtiger: der Charakter einer ihrer Strömungen. Eine Weile über verstand — oder versteht? — unsre Litteratur und eine ihr innerlich verwandte Geschichtschreibung am besten die Zeiten und Menschen, die entschwindender Größe nachblickten, oder, wenn sie doch bauten, den Boden unter sich hohl werden fühlten; ähnlich gibt Straube sein

Bestes und Unmittelbarstes dort, wo er Compositionen gleichsam aus dem Nachklang eines verlorenen Paradieses entstehen lassen kann; man muß von ihm Bachs Orgelpräludium und Fuge a-moll gehört haben. Dann freilich verträgt man sie nicht mehr von jemand anderm. Aus gleicher Wurzel sprießend, wird die Romantik unsres Empfindens dadurch gesteigert, daß wir, wo immer es geht, fliehen, sei's vor der Nüchternheit neuer heutiger Aufgaben, sei's vor der Regelrechtigkeit heutiger Phantasie; allsobald sind wir im Unerhörten; so verliert sich ein Teil unsrer Dichtung im Wirrwarr mißgestalteter Symbole; so verschmäht unsre Religionsphilologie keinen Taumel seltsamster Gemengsel, sondern malt und häuft und schildert mit befremdender Begeistrung; ganz ähnlich wiederum wird auch dem Künstler Straube die Orgelfuge in d-dur von Bach zum tollsten Geisterstundenspuk; freilich, Straubes Spuk entbehrt mit nichten der Anmut, und auch wohl kaum des guten Rechts: denn dieses Bachsche Stück ist sichtlich virtuose Kunst und verrät garnirgends Schwere oder Selbstgefühl problematischen Tiefsinns. Und wenn dann schließlich dieser selbe Straube, der Künstler der ungezählten Gesichtspunkte und Feinheiten, wenn der nun eines Tages seinem glücklich heranerzogenen Publikum von all den Unverwickelten den Allerwenigstverwickelten zu hören gab, den großen alten Georg Friedrich Händel, — was tat er da viel anderes als der heutige Historiker tut, der mit Vorliebe bei primitiven Dingen und Menschen verweilt, wenn ihm die Zersplitterung der Gegenwart und der Druck der tausend Vergangenheiten den Atem raubt? Denn wer wird glauben, daß nur Lust am einstigen Entstehen unsere Historie zurücktreibt in Epochen, die unsrer heutigen Kultur fast garnichts geben? Und anderseits auch in der Kunst: wenn Händel uns noch viel bedeuten kann, — viel mehr als mancher heute glaubt: — was würde uns vermögen, auch fern von den Musikstudien, auch im Konzert, zurückzugehn auf ungleich tiefere Stufen dieser Kunst? Es ist gewiß der Reiz des Primitiven, des uns schon fremden Primitiven. Weil sich nun aber dem sehr verfeinerten Menschen auch alles irgend Elementare mit jenem Reize des fremdartigen Primitiven umkleidet:

deshalb wagen wir die Vermutung, daß das starke rein elementare Moment der Regerschen Kunst gerade auf Straube eine besondere Macht ausgeübt hat. Manche seiner Vorlieben unter Regers Werken scheinen das zu bestätigen. Zugleich war er der Mann, in Reger den ungemein begabten Künstler zu erkennen, dieweil das übrige orgelspielende Deutschland sich des Emporkömmlings mit dem Vorwurfe: „Contrapunktiker", oder, würdiger, in tiefem Schweigen zu entledigen meinte. Natürlich wirkte auch die Technik wenig anziehend; denn dieser Reger schrieb ganz unverantwortlich viel Haufen schneller Noten, schrieb auch unzählige Versetzungszeichen, und schrieb Pedal wie Manual! Wie aber Reger sah, daß einer mit seiner Technik fertig wurde, da trieb er's noch unhöflicher und schrieb noch ärger. Und auch nun hielt Straube Schritt — und war am Schlusse dieses Wettstreits der erste Orgelvirtuose Deutschlands. Jeder Künstler ist Handwerker, der ausübende Musiker ist es vor allen. Aber angesichts der Arbeit, die Straube in den paar Jahren seiner einsamen Weseler Stellung zu Wege brachte, fragt man doch noch, wie solch zähe Ausdauer möglich war, schon rein körperlich möglich, dann aber auch seelisch, für einen Menschen von seiner lebhaften und zarten geistigen Constitution. Und da erinnert man sich wohl, daß ein Tropfen englischen Blutes in seinen Adern fließt.

Soweit sie nicht zugleich Ausdruck seiner künstlerischen Persönlichkeit ist, ist Straubes Technik natürlich nur eine ungeheure Steigerung der üblichen Fertigkeiten. Sein Pedalspiel ist vollendet. Mehr Eigenheit spricht sich schon in der Behandlung von Schweller und Walze aus. Während der eine Fuß die schwierigsten Passagen so spielt, daß man meint, es seien beide beschäftigt, und die Hände vollauf zu tun haben, regiert der andere Walze oder Schweller äußerst sicher: Tonklang und Stärke wechseln scheinbar mühelos. Die kürzesten Pausen einer Hand genügen Straube, an der bestehenden Registrierung zu ändern oder eine spätere vorzubereiten. Nie bedarf er eines Gehilfen. Und man darf als besondere Tugend hervorheben, daß er es, im Gegensatz zu vielen Orgelkünstlern, weislich vermeidet, Fugen oder Stellen von

wichtiger Polyphonie mit dunklen Registern oder gar mit Rohrwerk zu belasten, bis die Stimmführung dem Ohre undurchdringlich ist. Dabei ist er im Ganzen bestrebt, die Leistung der Orgel der des Orchesters anzunähern — eine Tendenz, zu der namentlich Regersche Kompositionen Grund und Anlaß geben. Außerordentliche Sorgfalt verwendet Straube anf klare Phrasierung. Durch den eigentümlichsten aller Kunstgriffe endlich unterstützt er sie. Dieser ist wohl erst von ihm gefunden und durchgehends bewußt verwertet worden, wiewohl er nahe genug liegt. Bei gleichbleibender Einstellung des Schwellers nämlich wird durch fast unmerkliche Verzögerung oder Beschleunigung des Anschlags ein dynamischer — nicht etwa ein rhythmischer! — Effekt erzielt. Auch dieses wieder eine echt Straubesche Feinheit. Und hier wie an all den genannten Punkten ermißt man leicht, daß die Gefahren dieser Spielart, namentlich die Gefahren unkluger schülerhafter Nachahmung, nicht etwa in Unterlassungssünden, sondern wesentlich in Sünden der Uebertreibung liegen. Ein weiteres Uebel wäre maßvolle, dafür aber schematische Anwendung jener Mittel. Dennoch muß man sagen, daß Straube, trotz seiner theoretischen Ader, von jedem Schematismus völlig frei ist. Im Gegenteil: er richtet sich schnell und geschickt auf den Fall ein. Man wundert sich auch gelegentlich, wie rasch es ihm gelingt, selbst minderwertigen Instrumenten das irgend Mögliche abzuzwingen, nachdem er als Leipziger Thomasorganist nun doch seit Jahren verwöhnt wurde durch das schöne Sauersche Werk der alten Kirche Bachs. Er würde auch schwerlich leisten was er leistet, ohne die vornehme Auffassung seines Berufes, die ihn vor vielen Musikern auszeichnet. Die Unerschrockenheit, mit der er Jahre lang seinem Publikum den verfemten Reger aufzwang, und die Bereitwilligkeit, mit welcher der Vielbeschäftigte jetzt seine Kunst auch dorthin trägt, wo ihm keinerlei goldner Lohn winkt — sie entstammen der gleichen Gesinnung. Wer Straube unabhängig gegenüber steht, muß sich freuen, dafür zeugen zu dürfen. —

Wenn der Schauspieler mehr nur zu verstehen braucht, muß der Musiker lieben. Es verstieße gegen die inneren

Bedingungen künstlerischer Wiedergabe, wollte ein Musiker sich untersagen, die Tiefen des Gefühls auch wirklich auszuschöpfen, zu denen unter seinem Blick ein Kunstwerk sich versenkt. Müßte er sich nötigen, Reize, die seine Phantasie bereits erfaßt, die mit dem Ganzen gut zusammenstreben, dennoch fernab zu halten von seinem ausführenden Willen und nicht einmal diskret auf sie zu deuten: der innre Zwiespalt lähmte sein Gemüt, verstörte dessen Ausdruck, das Kunstwerk klänge ärmer als es jemals war, Leben und Seele gingen aus seinem Baue, Wille und Wissen führten ein kahles Regiment darin. So muß auch Straube, der durch die Schule der Modernen und durch die Schule Regers ging, anderes noch entdecken, empfinden und erklingen lassen, als nur was Frühere an Bach erfuhren; sein Bach hat etwas anderes Gesicht. Eben weil man als Musiker stets s e i n e n Bach, nicht Bach schlechthin geben kann und muß, wird man stets auch seinen e i g e n e n Bach geben. Man kann nicht anders und man darf nicht anders wünschen. Vor allem die dynamische Phantasie, einmal geweckt und ausgebildet, ist zweite unbewußte Natur, und um so weniger willkürlich zu verkümmern, als sie eine Vervollkommnung bedeutet. Auch sonst sickert schon mit der technischen Gewohnheit ein gutes Stück Musikgeschichte und Person in die alten Werke. Und schließlich die Wahl der Register, die sich am bewußtesten, am wenigsten naiv vollzieht — in ihr auch muß vom heutigen und vom persönlichen Geschmack sich viel behaupten, wenn eine Wiedergabe die Wärme, Einheit und Gewalt besitzen soll, die einzig künstlerisch und überzeugend wirkt. Auch Straubes Spiel, das zeigten wir, ist höchst individuell. Will man daran, nach allem was gesagt ist, ein allgemeinstes Merkmal finden, so kann man ohne Zweifel sagen, sein Spiel ist stets und immer sinnreich. Dann aber gibt es, namentlich unter Bachs schwermütigen Tondichtungen, Werke, die man von niemandem so ergreifend hören wird wie von Straube. Und manch einer, der für Bach gewonnen ist, dankt Straube zeitlebens, daß er ihn in den Geist dieser Kunst einführte.

Natürlich heißt es hier sogleich von Seiten der Objektivitätspächter, dieser Kunst sogenannter Geist sei dann

„zumeist der Herren eigner Geist“. Das ist in gewissem Sinne wahr, empfiehlt aber doch keineswegs, nun lieber ohne Geist ans Werk zu schreiten. Denn es müßte wunderbarlich hergehen, täte das Ding, was dann herauskommt, nicht auch vor langer Weile bersten. In der Tat hat jene Geistlosigkeit — die gewiß nur im besten, bedauerlichsten und seltensten Falle Selbstverleugnung war — einen der tiefsten und geistvollsten Tondichter aller Zeiten zeitweilig in den Ruf blödester Langweiligkeit gebracht. Und heute noch öffnet man Bach hier und dort die Kirche, wie um ihn desto sichrer darin einzusperren. Dabei ist all der Prinzipienstreit nicht einzig in seiner Art; und eine Erfahrung auf benachbartem Gebiete spricht unverkennbar zu Gunsten der „modernen“, subjektiv-persönlichen Richtung. Wir denken an die Uebertragung antiker Dramen. Man setze einen wohlunterrichteten, genauen Philologen vor ein griechisches Trauerspiel. Welchen Erfolg seine Bemühungen haben, weiß ein jeder. Auch sind wir alle überzeugt, daß die Allwissenheit, an seinen Platz gesetzt, nicht sehr viel glücklicher hantieren würde mit all ihrem tadellosen Einerlei. Kommt aber ein Altertumsforscher von Phantasie — und solche pflegen „subjektiv“ zu sein — ein Mensch von eigenrichtigem Bestreben und ganz persönlicher Teilnahme: der, wenn irgend einer, bringt auch zerstreute fremde Züge zu einem festen Bilde von Kraft und Wirkung zusammen. Historisches und künstlerisches Gewissen scheiden sich. So lebt in jedem neuerstandenen Gebilde zugleich der eigne Odem seines Erweckers. Die Schatten, um zu leben, wollen Blut von unserm Blute, aber warmes Blut aus starkem Herzen, nicht einzig kühles Blut aus dem Gehirn. Unter dem Eisbeutel resignierter „Objektivität“ erfriert die Vergangenheit; nichts aber ist unheimlicher tot als erkaltete Kunst. So ist es denn besser, die Kunst von einstmals lebt fort in mancherlei verschiedener Gestalt und zeugt in jeder neuen von der eignen Stärke ihres zweiten Schöpfers, als daß ihr Leichnam unbarmherzig von einem Paradebette auf das andere gewälzt wird. Und schließlich spricht die Geschichte der modernen Bachbewegung beredt genug. Denn sämtliche Künstler haben gegen die Historiker des Buchstabens gestanden, auf Seiten der subjektivierenden

Bachinterpreten; an ihrer Spitze Mendelssohn und Liszt, vor allem aber Schumann und Robert Franz. Auch gegenwärtig noch sind alle Musiker von Namen, zumal alle — ja man darf nicht sagen: produzierenden, sondern nur produktiven, wie uneins immer untereinander, dennoch entschieden Gegner jener Abstinenten des Ausdrucks, die sich als die rechtmäßigen Jünger ihres Heiligen vorstellen, die gleichwohl wissen könnten, daß Bach, aller historischen Wahrscheinlichkeit nach, durchaus nicht einfach zu registrieren pflegte, und überdies — oft mit Erfolg — bemüht war, die instrumentalen Mittel des Ausdrucks zu bereichern.[4]) Als dieser vielgestaltige, persönlich wandel-

---

[4]) Kein Zweifel, daß auch Aufführungen, die sich an die Bach'sche Originalbesetzung halten, höchsten künstlerischen Wert besitzen können. Dies aber doch nie ohne die individuelle Kunst der Ausübenden. Denn die Geschichtlichkeit der Ausführung ist ein viel zu unbestimmtes Etwas, um Vorzüge zu verbürgen, die an sich hinreichend wären. Anderseits dürften bei vielen Bach'schen Stücken — es kommt eben ganz auf den Fall an — die Vorzüge der Originalbesetzung reichlich aufgewogen werden durch Vorzüge orchestraler Modernisierung. So untunlich es ist, der subjektivierenden Einzel- und Gesamtauffassung andere als nur die weitesten Schranken zu setzen, so wenig läßt sich allgemeingültig etwas gegen die Modernisierung der orchestralen Ausdrucksmittel vorbringen; letztere ist ja nur eine der Konsequenzen jener Subjektivierung Bachs, die erlaubt, wofern sie künstlerisch, und die, wie im niederen Sinne unvermeidlich, so im höheren erforderlich ist. In der Tat, wer wollte einem wirklichen Künstler verbieten, eine Bachsche Partitur zu überarbeiten? Oder vorhersagen, welchen Buchstaben ein Genie respektieren wird, welchen nicht? Immer macht die Kunst, nicht die Historie, Bach zum „wahren" Bach. Nicht die Historie, sondern die Kunst besitzt den Takt, die richtige, erforderliche Bindung an die geschichtliche Gestalt des Bachschen Werkes zu bewahren, ohne welche Bindung Bach, im künstlerischen Sinne, nicht mehr Bach wäre. Und ist es eine Kurzsichtigkeit, die Alternative: „Originalbesetzung oder nicht" überhaupt allgemein zu stellen: so ist es Blindheit, mit ihrer Entscheidung das Wesentlichste entschieden oder jene Bindung hergestellt zu glauben. Geistige Bande sind feiner! Eben dies endlich muß man mit doppelter Betonung den Bachbekennern sagen, die sich den Widerspruch einer „objektiven Bachauffassung" leisten; Widerspruch, weil sie unter „Objektivität" nichts anderes verstehen, als möglichst nur zu spielen was Bach eigens schrieb, und nicht zu spielen, was er

bare Geist lebt Bach denn auch in der Geschichte der Komposition, seitdem schon in späten Werken Beethovens eine Annäherung an seine Schreibweise deutlich geworden war. Zerteilt in mannigfache Kräftepaare, wird Bachs Macht über das Dichten und Trachten unsrer Künstler größer und größer. Bisher aber war nirgends noch sein Antrieb so deutlich spürbar wie bei Reger.

Es gibt bei alle dem Menschen, welche keinen Sinn haben für den Segen, den alles Unwiederbringliche unserm Leben spendet; Menschen, welche auch nicht sehen wollen, wie die ursprünglichsten Persönlichkeiten der Geschichte gleichsam Sorge tragen, uns für ihr frühes Scheiden zu entschädigen durch eine freie, weiterwirkende, geistige Fruchtbarkeit ihres mehrdeutigen Wesens. Aber Menschen von so statutarischen Neigungen, Menschen, die unheilbar vergangenheitskrank sind, müssen allenthalben vor Trümmern nur Zertrümmerung sehen. Wer leben will und soll, hat ein Recht, nicht auf sie zu hören. Auch in musikalischen Dingen, und auch in der Bachfrage. Denn es ist, um das ein letztes mal ausdrücklich hervorzuheben, es ist unter obigem Gesichtspunkte im Grunde das Gleiche, ob einer Anstoß nimmt, unserer Zeit ihren Bach, ihre Geschichtsbetrachtung oder ihren Glauben zu gewähren. Der „moderne“ Musiker steht vor einem Bach'schen Texte, wie der wahre Prediger vor einem Bibeltext, auf den er sich berufen will: ein jeder gibt von seiner Vorlage, was diese Vorlage ihm gibt. Dort wie hier müssen Ernst, Geschmack und Stilgefühl den Ausleger hindern, ein verehrungswürdiges Urbild zu veruntreuen, das heißt: es aus seiner Einheit oder aus einer der Tendenzen zu reißen, die in ihm angelegt erscheinen. Dort wie hier erschrickt gar mancher tötlich, wenn man ihn das erste mal einer Subjektivität überführt, die er doch selbst schon, unbewußt, mit instinktiver Sicherheit betätigte. Erst jener Eifer, der sich gleicherweise begeistert für das Dastehen

---

nicht schrieb. Noch begegnet man Musikern, die da meinen, seiner Größe oder ihrer Treue etwas abzulassen, wenn sie nicht in Ton und Tempo unentwegten Gleichmut wahren.

wie für das Fehlen eines Buchstabens, der sich unterstützt sieht durch Bequemlichkeit und gedankenlose Musikertradition, unterstützt auch durch die musikalische Grobfühligkeit sehr achtbarer und wackerer Dilettanten: erst er hat nun den subjektivierenden, „modernen“ Bachspielern ihre Parteistellung zum Bewußtsein gebracht. Während aber die Bachorthodoxie nur einen papiernen Papst ins Feld zu stellen hat, gewinnt ihre Gegnerschaft auch im Volke zusehends an Boden. Einer der „Modernen“ — der leider nicht im Direktorium der Neuen Bachgesellschaft sitzt, — ein süddeutscher Dirigent, fand unlängst nach einer Aufführung der Matthäuspassion sein Haus von Blumen voll und seinen Schreibtisch voller Briefe. Das war der Dank einer ganzen Bevölkerung, von hoch und gering, von Stadt und Land und Nachbarschaft — und nicht das schuldige Bezeigen eines ausgesonderten Gesellschaftskreises, der da weiß was sich für ihn schickt. Und das ist die soziale, einigende Macht der Bach'schen Kunst, in der sich nachgerade auch die Menschen finden, die durch Besitz und Bildung weit geschieden sind. Derselbe Dirigent hat jahrs zuvor die sehr „modern“ genommne hohe Messe von Bach auf besonderen Wunsch des Publikums in einer großen Kirche dreimal hintereinander aufführen müssen, ohne Streichung, und — wäre beinahe ein viertes mal drum angegangen worden! Was unsre Kanzeln in den seltensten Fällen vermögen, daß vermag diese Musik; darin liegt ihre herrlichste Leistung und Aufgabe: den Menschen von heute mit ihrem reichen, tiefen, starken, weiten, zuversichtlichen und ehrfürchtigen Lebensgefühl zu durchdringen. Hiernach denn auch entscheidet sich, ob Reger, der ein bedeutender Künstler ist und ein noch größerer werden kann, zugleich der Künstler wird, den wir brauchen. Er wird es für uns, sobald wir einmal in seinen Tönen nicht nur sein oder unser Selbstbekenntnis, sondern zugleich ein Bekenntnis vernehmen, ein Bekenntnis, auf das der heutige, in voller weiter Gegenwart stehende, die Zukunft mitgestaltende Mensch jeweils als auf sein eigenes mit stolzer Freude blicken kann.

Wie aber auch diese Entscheidung falle — Karl Straube bleibt das Verdienst, Reger Bahn gebrochen und Johann Sebastian Bach im Lichte einer modernsten Kunst gezeigt zu haben. Verstehen wir uns recht, so müssen wir, ob allzeit einverstanden oder nicht, ihn dankbar unterstützen; auch seine eigenartige und unermüdliche Arbeit dient einer gemeinsamen und großen Sache, auch sie an ihrem Teile will dem deutschen Volke sein Gemüt bewahren und bereichern helfen.

W. Fr. Kaestner, Göttingen.

Im gleichen Verlage erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Thomas Mann.

Ein Vortrag

von

Elisabeth Widmann.

Als Handschrift gedruckt. (19 Seiten.)

Preis 50 Pfg.

Dieser Vortrag gibt weder biographische Daten noch Inhaltsangaben der einzelnen Werke des Dichters, sondern eine tief eindringende, von feinstem Verständnis zeugende und in lebendiger, farbiger Sprache vorgetragene Charakteristik seiner Kunstweise, auf Grund einer eingehenden Analyse seiner Dichtungen, besonders seiner Meisterwerke, der Künstlernovelle „Tonio Kröger“ und des großen Prosa-Epos „Die Buddenbrooks“.

Ferner erschien:

Nachrichtenblatt über das litterarische u. künstlerische Leben Göttingens. I. Jahrg. 1905/06. kplt. geb. 2.40 Mk.

Der erste Jahrgang enthält wertvolle Aufsätze über Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Frank Wedekind, Richard Strauß, Max Reger, Theresa Careño, Conrad Ansorge etc. mit zahlreichen Illustrationen u. Notenbeispielen.

Der II. Jahrgang kostet im Abonnement (6 Hefte) 2.40 Mk. Die bisher erschienenen Nummern brachten ausführliche Arbeiten über Gertrud Eysoldt, Max Reger, Heinrich Mann etc.; ferner die ersten Teile der göttinger Dramaturgie von Theodor Lessing, die bisher unveröffentlichten Jugendbriefe Otto Erich Hartlebens, zahlreiche Musikanalysen von Oscar Wappenschmitt-Berlin u. a. m.